SUR LE TALENT

DE

LA MUSIQUE.



AVERTISSEMENT.

Je publie ce discours tel que je l'ai prononcé dans la séance annuelle du 22 août 1834 ; mais comme je dus alors me resserrer dans l'espace de temps très court qui m'avait été donné pour le lire, je me trouve aujourd'hui forcé de renvoyer le lecteur à des notes que je place à la suite, et qui sont le complément de ce discours. J'y explique et développe plusieurs questions qui n'ont pas même été énoncées et qui se lient essentiellement à la matière que j'ai traitée.

SUR LE TALENT

DE

LA MUSIQUE,

DISCOURS PRONONCÉ DANS LA SÉANCE ANNUELLE DE LA SOCIÉTÉ PHRÉNOLOGIQUE DE PARIS,

Par M. le Docteur FOSSATI, Vice-Président.

MESSIEURS,

Quelle est cette faculté, autrefois divinisée, qui se révèle chez tous les peuples? Quelle est cette puissance enchanteresse aux accens de laquelle nul ne peut rester insensible? C'est la musique. Dans l'état de nature, c'est une simple faculté; la civilisation en a fait un art. Cet art a suivi les progrès de la civilisation moderne, et il est parvenu à un haut degré de perfection. Le goût pour la musique est généralement répandu; elle est en quelque sorte un besoin de notre époque, un délassement nécessaire à nos esprits agités par des catastrophes politiques sans cesse renaissantes, continuellement en lutte avec les passions les plus vives, et fatigués habituellement par

l'exercice trop prolongé et trop actif de nos facultés intellectuelles. Il n'y a pas de doute que la musique ne soit une récréation des plus délicieuses pour les esprits épuisés par le travail (1).

J'ai donc pensé qu'il ne serait pas hors de propos de vous entretenir, comme phrénologiste, du talent de la musique, en vous exposant les moyens de le cultiver et de le perfectionner, en vous faisant connaître les difficultés qui se présentent pour bien réussir dans cet art, les conditions organiques et le concours des circonstances nécessaires pour qu'un élève puisse se distinguer et marcher sur les traces des maîtres. Vous serez alors moins étonnés du peu de compositeurs et d'artistes de mérite parmi un si grand nombre de personnes qui se livrent à l'étude de la musique.

Le talent de la musique reconnaît pour base essentielle, fondamentale, une faculté innée (2), que nous appelons le Sens du rapport des sons. Cette faculté ne peut se manifester, comme toutes les autres dont la nature nous a pourvus, qu'en vertu d'un organe dans le cerveau (3). Cet organe est situé immédiatement au-dessus de l'angle externe de l'œil, et produit, lorsqu'il est très développé, des fronts carrés ou très renflés dans la partie latérale de la tête.

On croit encore généralement que c'est à l'oreille que l'on doit le talent pour la musique. On dit une bonne ou une mauvaise oreille pour indiquer un bon ou un mauvais musicien. L'oreille n'est que l'instrument destiné à recevoir et à transmettre les sons au cerveau ; c'est l'organe interne cérébral qui les perçoit, les juge, et qui crée les accords et les mélodies qui constituent la musique. Aussi le talent du musicien n'est jamais en rapport avec la finesse de son ouïe. Le célèbre Beethoven était devenu d'une extrême surdité avant d'atteindre la vieillesse ; mais il continuait à écrire sur un petit portefeuille toutes les idées musicales qui se présentaient à son esprit. Lorsqu'il était à son piano, le monde disparaissait à ses yeux ; il se croyait seul dans la nature avec son instrument. Cependant les sons qu'il en tirait ne pouvaient parvenir jusqu'à lui, à cause de sa surdité. Aussi, arrivait-il souvent

qu'il ne faisait parler aucune note quand il jouait; mais il percevait ce qu'il exécutait par l'organe interne du cerveau. Ses yeux animés et le mouvement presque imperceptible de ses doigts prouvaient seuls alors que son esprit suivait et développait une idée musicale ; mais l'instrument restait aussi muet que le musicien était sourd.

Un de mes amis, musicien célèbre, n'entend presque pas d'une oreille habituellement malade, ce qui ne l'empêche pas de composer de la musique délicieuse. — Parmi les oiseaux chanteurs, le mâle et la femelle ont également l'ouïe très fine ; mais il n'y a ordinairement que le mâle qui chante, parce qu'il a seul l'organe des sons très développé. Si l'ouïe était la cause du talent de la musique, l'on ne pourrait que répéter les mélodies que l'on a déjà entendues ; comment y aurait-il alors des compositeurs? d'où viendraient les créations du génie ? Ainsi tombent toutes les observations de ces physiologistes qui cherchèrent dans la structure interne de l'oreille ou dans la ténuité des enveloppes du cerveau la condition organique du talent pour la musique. Comme la structure de l'oreille, l'épaisseur du crâne ne signifie rien pour la manifestation de ce talent. —Je vous présente ici le crâne très épais d'un grand musicien à comparer avec le crâne très mince d'un grand mécanicien. — Beaucoup d'animaux ont le crâne très mince, et surtout l'ouïe beaucoup plus fine que l'homme; et ils sont insensibles à la musique.

Il est donc démontré que, pour être musicien, la condition principale est d'avoir l'organe des sons convenablement développé. Il n'y a pas de grands musiciens sans cette condition. Mais suffit-elle pour faire un bon musicien?

Messieurs, sans l'instruction, l'exercice, le travail, on n'est encore rien. Si l'instruction et l'étude n'étaient pas nécessaires, pourquoi dans les villages et au milieu des montagnes n'y aurait-il pas de grands musiciens, de grands compositeurs ? Certainement la nature n'a pas créé les génies pour la musique seulement dans les grandes villes où nous les voyons paraître, là seulement où il y a des maîtres et des écoles. — Tous ceux qui naissent hors de

ces conditions sont perdus pour l'art, malgré l'excellente prédisposition qu'ils auraient apportée en venant au monde. Ils deviendront, tout au plus, les meilleurs chanteurs du village qui les a vus naître.

Non seulement l'instruction et l'exercice sont nécessaires pour la musique ; il faut aussi qu'on en profite à un âge convenable pour que les organes qui doivent être mis en jeu puissent se fortifier et se prêter aux modifications exigées pour atteindre la perfection.

Quel est maintenant le concours que le musicien peut attendre des autres organes de son cerveau pour exceller dans son art? Lui faut-il autre chose qu'une bonne disposition des organes du cerveau pour parvenir à l'exécution parfaite des différens genres de musique? Nous allons examiner ces questions. Vous verrez que chaque organisation individuelle peut apporter à la manifestation de cette seule et simple faculté fondamentale, qui est la base du talent de la musique, les modifications les plus remarquables.

Après l'organe du rapport des sons, dont nous avons parlé, l'organe du temps doit être le premier à prêter son appui au musicien : la mesure, le rhythme sont indispensables pour la musique. Il est vrai que l'harmonie, qui n'est qu'un accord de divers sons dont les combinaisons nous donnent des sensations agréables, ne suppose pas un rhythme; mais la mélodie, qui est une suite, une succession de sons, ne peut se faire sans mesure.

L'on peut donc déjà être musicien, avoir du goût pour la musique, et être un très mauvais exécutant par rapport à la mesure. Les exemples sont nombreux. Je connais une dame, très adroite à toucher du piano, qui gâte les meilleures compositions en confondant toutes les mesures de la musique qu'elle exécute. L'organe du temps, dont le siége est à côté et en dedans de celui des tons, manque chez elle entièrement, et l'organe de la musique, au contraire, se trouve très prononcé. Le mérite principal d'un chef d'orchestre est de faire un bon usage de l'organe du temps.

Suivons, à présent, les modifications différentes que nous nous sommes proposé d'examiner, et commençons par distinguer les musiciens en compositeurs et en exécutans, et ceux-ci en chanteurs et en instrumentistes. Prenons d'abord ces derniers.

Indépendamment de l'organe de la musique et du temps, les joueurs d'instrumens ont besoin d'une extrême souplesse dans les muscles soumis à l'empire de la volonté.

Il paraît que c'est à l'organe de la construction ou des arts que l'on doit cette agilité ou adresse musculaire; mais cela n'est pas encore suffisamment prouvé. Cependant la généralité des instrumentistes habiles ont cet organe très prononcé (4).

La finesse de l'organe du toucher contribue également, pour sa part, à la perfection du talent de l'instrumentiste. C'est par des nuances extrêmement délicates dans les sensations du toucher que l'artiste saisit les différences les plus imperceptibles dans les vibrations d'une corde ou dans la résistance d'un ressort; et c'est d'après ces sensations qu'il varie et modifie les sons qu'il tire de son instrument. Mais, sensation, volonté, mouvement, s'opèrent en nous avec la rapidité de l'éclair. Qu'elle doit être grande la délicatesse du tact et la précision des mouvemens volontaires dans Tulou, Kalkbrenner, Baillot, Paganini!

Pour tous les artistes qui font de la musique au moyen d'instrumens, il est de toute nécessité qu'ils se tiennent continuellement en exercice. Les muscles et les membres non exercés perdent facilement l'aptitude d'obéir avec précision aux ordres de la volonté.

Ces exercices et ces aptitudes accessoires au talent du musicien produisent en quelque sorte des musiciens artificiels, qui exécutent avec adresse la musique qu'on leur présente, mais qu'ils n'entendent presque pas. Ceux-ci sont en grand nombre, et on nous les cite souvent comme des mucisiens qui manquent de l'organe de la musique (5).

Toutes les difficultés de rencontrer des conditions organiques convenables sont plus grandes pour les joueurs d'instrumens à vent. Il leur faut de plus une poitrine bien conformée et des poumons amples et vigoureux. Chez eux les muscles de la poitrine exercent une grande influence. Il est nécessaire que ces muscles, par l'exercice, s'habituent aux plus petites nuances de contraction, parce que l'air poussé avec plus ou moins de force

dans l'instrument peut faire varier considérablement les sons. Ainsi, ils auraient beau avoir un grand talent musical, sans cette adresse musculaire ils seraient encore des artistes imparfaits.

La danse, qui s'exécute aussi au moyen de la musique, exige pour condition principale cette extrême souplesse de l'action musculaire. Quant à la faculté musicale, il n'est pas nécessaire qu'elle soit très grande chez le danseur ; c'est plutôt de l'organe du temps qu'il doit tirer ses moyens de perfection. Cependant, une musique dramatique, composée exprès, contribuera à donner plus de grâce, plus d'énergie et plus de vérité aux mouvemens d'un danseur, si toutefois il peut la comprendre. Le danseur, sur la scène, ne sera jamais qu'un médiocre artiste s'il n'est inspiré par le talent de la mimique. Il faut que les mouvemens et les poses nous donnent des émotions et réveillent en nous des idées et des sentimens ; autrement l'on n'aura qu'un divertissement pour les yeux. Quinault voulait que la danse conservât le caractère d'imitation, qui avait produit des merveilles à Rome et dans la Grèce, et il espérait voir ces merveilles se reproduire aux yeux des Français.

Maintenant, si nous cherchons à apprécier les qualités nécessaires aux chanteurs, nous trouverons que la réunion dans le même individu d'organes différens, destinés à concourir au même but, est plus rare encore, et ici les difficultés augmentent. Voilà pourquoi il y a un plus grand nombre d'instrumentistes que de chanteurs habiles.

Le chanteur doit premièrement posséder au plus haut degré l'organe du rapport des sons et celui du temps ; il doit avoir dans ses muscles la même souplesse, la même agilité, la même force que les joueurs d'instrumens à vent ; il faut, de toute nécessité, que le larynx, qui est son instrument à lui, soit heureusement organisé, et que rien n'apporte obstacle à une bonne prononciation. Si le chanteur ne prononce pas bien les paroles de la langue dans laquelle il chante, il aura converti son chant en un simple solfége. C'est ce que font presque tous les chanteurs qui chantent dans une langue étrangère? Très souvent aussi

un artiste a une belle voix ; mais il manque de goût dans son chant : dans ce cas sa carrière est tout-à-fait manquée. Nous avons vu sur le théâtre beaucoup d'artistes s'éclipser ainsi complètement, malgré la fraîcheur et la beauté de leur voix.

Ce n'est donc que par la réunion de toutes ces qualités propres au chanteur que l'on peut arriver à une juste célébrité dans cet art difficile. C'est ainsi que se rendirent célèbres les Catalani, les Fodor, Crivelli, Galli, Tacchinardi et tant d'autres. Où trouver, avec un goût si exquis pour la musique, une poitrine aussi vaste et un organe aussi souple que ceux de Rubini? Où sont les timbres harmonieux et flexibles à comparer à celui de Tamburini? Où sont les voix pures, sonores et touchantes à mettre à côté de celle de Mlle. Juliette Grisi? Que ne dirais-je pas du talent de Nourrit et de Mme Damoreau ?

Tous les chanteurs que nous venons de nommer, et plusieurs autres qu'il serait trop long d'énumérer, joignent à une favorable organisation cérébrale pour la musique les conditions de poitrine et de larynx nécessaires pour bien réussir dans le chant ; mais encore ils ne seraient que des médiocrités s'ils n'avaient pas fait des études régulières sous de bons maîtres. Il est certain qu'ils ne sont arrivés à la perfection qu'à force d'exercices bien dirigés.

En vous citant des acteurs célèbres, je ne vous ai pas encore parlé d'une condition indispensable pour bien réussir sur le théâtre. Chez le musicien qui doit paraître sur la scène, il est à désirer que l'organe de la mimique, qui est placé à la partie supérieure-antérieure de la tête, soit bien développé ; bien entendu que les organes des facultés qui font le grand musicien doivent l'être aussi. Pourquoi des chanteurs et des cantatrices, bons musiciens et doués d'une belle voix, vous laissent-ils souvent très froids après un moment d'admiration? C'est que leur chant n'est pas inspiré ; il ressemble plutôt aux sons d'un instrument qu'aux accens d'un être qui sent et qui pense.

Le talent mimique, joint aux autres qualités, donne au chanteur un relief inexprimable ; son chant acquiert une expression, un accent de vérité qui vous pénètrent

Le chanteur alors, s'il est lui-même inspiré par les sentimens que la musique veut exprimer, s'emparera de vos sens et vous ravira jusqu'à l'extase. C'est l'ensemble de ces qualités qui a fait la réputation de Pellegrini, de Galli, de Lablache, de Mmes Pasta, Malibran, Grisi. Aussi, l'organe de la mimique est aussi développé chez ces personnes que l'organe de la musique.

Pour vous prouver que l'organe de la musique seul, quoique très fort, ne suffit pas pour faire une bonne cantatrice pour le théâtre, je pourrais vous citer l'exemple d'une jeune dame que nous avons entendue chanter fort agréablement dans plusieurs concerts à Paris. Cette personne a, comme musicienne, un goût exquis et une mémoire étonnante; son larynx est parfaitement conformé; mais sa poitrine ne correspond pas au reste, elle n'est pas assez ample, et sa voix manque de force pour un théâtre. Son organe de la mimique, quoique médiocrement développé, aurait pu nous donner encore une assez bonne actrice, si l'instruction et l'exercice de cette faculté n'avaient pas manqué chez elle.

Arrivons, à la fin, aux compositeurs. Le compositeur en musique n'a besoin ni d'agilité musculaire, ni de poitrine, ni de gosier bien constitués; tout le travail se fait par les organes de son cerveau. Mais quelle sorte de travail et quelles combinaisons de facultés intellectuelles lui sont nécessaires pour atteindre au premier degré de son art? Quelle échelle y a-t-il à parcourir depuis la faible composition d'une contredanse, jusqu'aux productions merveilleuses de Marcello, Cimarosa, Mozart, Haydn, Grétry, Rossini? Je ne puis vous donner qu'une simple idée de cette gradation de facultés et d'organes; le temps nous manque pour approfondir un sujet si vaste et si intéressant.

Voici le masque de Weber. Une forte organisation musicale et l'éducabilité ou perfectibilité, qui se manifeste par un développement de la partie inférieure moyenne du front, sont les organes les plus remarquables en lui. C'est cette organisation qui prédispose le plus au travail, et qui met le compositeur à même de s'instruire et de connaître ce qui a déjà été fait par d'autres. Aussi la mu-

sique de Weber se ressent-elle de la science, et à côté du génie musical reconnaît-on l'étude.

M. Litz, que tout Paris a connu comme talent précoce, et dont voici le masque, a quelque analogie avec Weber. Je souhaite que son talent musical, suffisamment aidé par d'autres facultés intellectuelles, puisse nous donner quelque grande composition. Mais, il fera bien de se défier du poison de la flatterie que l'on prodigue aux talens précoces; il est presque toujours fatal à leur génie.

Le talent de la musique, soutenu ou aidé par des facultés diverses, se manifeste différemment en raison de la différence de ces mêmes facultés, et cela nous explique la différence des genres.

Si, avec l'organe de la musique, il y a celui de l'esprit de saillie ou de l'esprit caustique, et un développement convenable des organes des facultés intellectuelles; si ces facultés ont été cultivées de préférence, vous aurez le censeur, le critique des compositions et des exécutions musicales. MM. Fétis et Castil-Blaze vous présentent les meilleurs exemples de ce genre d'organisation et de talent.

Comme vous voyez, je préfère, à l'exposition d'une longue série de têtes en plâtre, vous citer des personnes connues et dont l'organisation peut à chaque instant être vérifiée.

Si, aux organes indiqués, vous ajoutez un fort développement de l'organe de la poésie, vous aurez l'improvisateur musicien. Sestini improvisait, et chantait en même temps avec grâce les vers que son imagination lui dictait.

Dans Choron, dont mon honorable collègue (M. Casimir Broussais) vous a déjà parlé, vous avez vu qu'à côté d'un médiocre organe de la musique il y a l'organe du sentiment religieux et celui de la persévérance. Cette organisation vous explique pourquoi il s'est occupé de préférence de la musique d'église, et il s'est livré avec constance à l'érudition et à l'instruction musicale.

Dans M. Carafa, au contraire, doué d'une forte organisation pour les facultés affectives, vous trouverez une musique affectueuse, lyrique ou passionnée. Et comme je

remarque en lui l'organe des arts également développé, et que c'est à cette faculté qu'il faut attribuer la tendance à faire entrer dans les compositions musicales une riche instrumentation, vous saurez pourquoi il a suivi, sous ce rapport, le genre de Rossini plutôt qu'un autre.

M. Bellini, l'auteur du *Pirate*, qui réunit à l'organe de la musique l'organe de la bonté excessivement développé, fera toujours de la musique expressive, pathétique, dramatique, chaque fois qu'il aura besoin d'exprimer par des sons les sensations qui se passent dans son intérieur. Donnez-lui des positions dramatiques où la tendresse, la pitié, le désespoir, aient besoin d'un interprète, et il vous fera des choses admirables. Les sons plaintifs, passionnés auront déja retenti dans son âme avant qu'il ait pu penser à l'effet qu'ils produiront sur les autres. Par des raisons d'organisation, j'ai aussi lieu de croire que ses compositions porteront toujours plutôt sur le chant et la mélodie que sur l'instrumentation et l'harmonie.

L'organisation de M. Paër présente, outre une puissante faculté musicale, une disposition à la poésie et un fort développement de l'organe de la mimique (6), et ses productions portent ce caractère. Sa musique est essentiellement dramatique; elle parle au cœur, elle vous transporte d'une affection à une autre, et d'un sentiment à un autre sentiment, suivant les situations de ses personnages. Rappelons-nous *l'Agnese*. M. Paër a conservé dans ses compositions ce genre de musique imitative ou expressive que Grétry et tant d'autres avant lui exigeaient comme condition principale d'une bonne musique théâtrale (7).

Je ne dirai qu'un mot de M. Rossini: son énorme tête vous montrera qu'il réunit en lui tous les organes, toutes les qualités, pour faire un génie extraordinaire. Le développement latéral-antérieur de sa tête vous explique la grande extension qu'il a donnée à la musique instrumentale pour le théâtre. Le sens du langage, très fort chez lui, vous explique comment il a pu appliquer son talent à la langue française sans jamais manquer à la prosodie. Si la musique devait subir encore quelque réforme, je ne

connais que lui qui soit capable de l'entreprendre. Nous reviendrons peut-être un jour à la simplicité de l'ancienne musique, qui n'exclut pas les progrès que l'art musical a faits jusqu'ici.

J'aurais dû vous parler du mérite de plusieurs autres célébrités musicales, de Meyerbeer, de Boïeldieu, d'Auber et d'autres, mais je n'ai voulu que citer des exemples, et je n'ai pu les choisir que parmi ceux dont l'organisation m'était connue.

Résumons maintenant nos observations.

1o Pour réussir dans tous les genres de musique, la condition principale est d'avoir une organisation cérébrale favorable. L'étude, l'exercice, sont indispensables ; mais, si les dispositions naturelles manquent, on n'arrivera jamais qu'à une pauvre médiocrité.

2o Il ne suffit pas, pour devenir bon instrumentiste, d'avoir une bonne organisation musicale : à cette classe d'artistes il faut du tact, de l'agilité et de l'adresse musculaire.

3 Une belle voix ne suffit pas non plus pour devenir bon chanteur : une forte et ample poitrine est nécessaire après l'organe de la musique et celui de la voix. Le chanteur sur la scène doit posséder, en outre, le talent de la mimique.

4o. Quant à ceux qui se destinent à la composition musicale, plus il y aura de facultés intellectuelles, jointes chez eux à l'organe de la musique, et plus les conceptions seront vastes, plus les compositions seront variées et profondes.

Conséquemment, je conclus :

Que, dans les conservatoires et dans les écoles de musique, on devrait d'abord n'admettre que ceux qui sont organisés pour cet art, et qu'ensuite on devrait classer chaque élève, d'après son organisation spéciale, pour l'instruire et l'exercer dans le genre qui serait approprié à son organisation. Par cette méthode, il est probable que nous aurions des instrumentistes, des chanteurs et des compositeurs plus habiles et plus nombreux.

NOTES.

(1) Si le goût général pour la musique est l'indice d'une civilisation avancée, ne pourrait-il pas être aussi un indice précurseur de l'amollissement ou de la corruption du corps social? Lorsque les Grecs et les Romains se passionnèrent pour la musique et firent de cet art l'objet principal de leurs plaisirs, la fierté de leurs caractères s'émoussa, leur esprit guerrier s'engourdit, et la liberté chez eux céda bientôt à l'esclavage. Jusqu'ici l'engoûment d'un peuple pour la musique a été un mauvais signe de sa liberté politique : l'Allemagne et l'Italie nous l'attestent. Cependant, nous croyons que le goût des beaux-arts et spécialement de la musique peut très bien exister chez une nation libre; mais il faudrait que cette nation ne fût pas exposée à se battre contre les peuples voisins ; il faudrait qu'il y eût chez ces peuples voisins la même forme de gouvernement, les mêmes institutions, la même tendance aux progrès et aux perfectionnemens de l'ordre social. Sans cela, si vous mettez aux prises, d'un côté un peuple civilisé, habitué aux plaisirs des sens et aux commodités de la vie, et de l'autre un peuple endurci dans le travail et la fatigue, obéissant en aveugle à celui qui le gouverne, il y aura toujours à craindre que le dernier ne l'emporte sur l'autre. Il est donc prudent de faire de la propagande libérale, si nous voulons jouir tranquillement chez nous des bienfaits de la civilisation. Il faut que les peuples de l'Europe, gouvernés seulement par la raison et la justice, comprennent un jour les avantages d'une civilisation générale, et se tendent fraternellement la main. Puisse ce jour n'être pas trop éloigné!

(2) L'on sait combien les dévots, vrais ou faux, se déchaînèrent contre Gall lorsqu'il démontra que les dispositions aux différentes facultés intellectuelles, aux talens et aux aptitudes industrielles, sont innées chez l'homme et chez les animaux. Une chose à remarquer, c'est qu'un ex-jésuite espagnol, le père Eximeno, en 1774, dans son *Traité de l'origine et des règles de la Musique*, avait déjà publié à Rome, avec approbation, les mêmes idées que Gall sur ce sujet. Ce traité d'Eximeno est un écrit admirable et rempli de philosophie. Dans la préface il dit que le *langage* chez l'homme, ainsi que la *musique* ont lieu par instinct, par une *impression innée* et que la réflexion dirige. Dans le deuxième chapitre il répète que la musique et la parole ont la même source, *l'instinct*. L'instinct, ajoute-t-il, est une *sensation innée* que le créateur a donnée originairement, et les sensations sont des connaissances. Il fait observer que les souterrains des fourmis, l'architecture des castors, la toile de l'araignée, la ruche de l'abeille, et tant d'autres industries des animaux, proviennent du

même principe, conjointement à *l'organisation particulière de chaque espèce*. Un enfant nouveau-né sait bien faire usage de la bouche, de la langue et des lèvres pour têter, sans qu'il ait pu acquérir par l'expérience l'usage de ces organes. La vie, dit-il encore, consiste dans l'exercice des facultés propres de chaque animal. L'auteur regarde comme inné le sentiment de l'humanité, ou l'amour de l'espèce humaine. Ne dirait-on pas que toutes ces phrases sont extraites des ouvrages de Gall ? Gall a développé ces mêmes propositions et en a démontré la justesse par des faits et des raisonnemens de la dernière évidence.

Le lecteur me pardonnera si j'ajoute quelques autres propositions tirées du même auteur : elles sont pleines d'intérêt et s'accordent parfaitement avec nos principes, relativement à ce qu'il nous reste à dire sur le talent de la musique. Eximeno fait des réflexions sur certaines façons de raisonner qu'on avait de son temps, et il dit : « Les analyses et les compositions métaphysiques d'*abstrait*, *concret*, *universel*, *genres et différences*, quoiqu'elles puissent servir pour expliquer quelques inductions, sont en réalité des illusions de la fantaisie, lesquelles, mal employées par Platon et embellies par Aristote avec des *mots spécieux*, ont retardé le progrès de l'intelligence humaine pendant plusieurs siècles. » C'est bien encore sur des mots spécieux du même genre que fondent leur savoir certains raisonneurs de nos jours, les platoniciens modernes.

« La voix, dit notre auteur, chez l'homme comme chez les animaux, est destinée à la manifestation des impressions internes. L'homme a commencé à chanter comme chantent les oiseaux, c'est-à-dire par instinct, et l'instinct ne se développe que déterminé par les impressions particulières et par les circonstances dans lesquelles l'individu se rencontre.

» La richesse des langues vient du nombre des idées qui sont introduites chez un peuple. Les nations libres acquièrent continuellement des idées nouvelles, et enrichissent leur langue de phrases et de paroles nouvelles. Les académies de langue, qui se proposent de fixer l'état des langues vivantes, sont le plus grand obstacle au progrès de l'esprit humain. » Ne dirait-on pas que ces phrases sont extraites d'un écrit philosophique de nos jours ?

« La prononciation est le coloris du langage, et la beauté de ce coloris consiste principalement dans l'articulation et dans l'accentuation et la quantité des syllabes.

» L'homme prononce les syllabes avec des tons de voix différens. Ces tons sont les accens, et ces tons sont les tons de la musique.

» C. Gracchus, orateur romain, lorsqu'il pérorait, tenait, selon Cicéron, à son côté, un domestique avec une flûte pour se faire régler la modulation des accens. »

L'explication qu'Eximeno donne de la fatigue du chant est ingénieuse et pleine de justesse. « En parlant, dit-il, l'air sort avec violence ; en chantant, l'air est retenu et monte peu à peu de la poitrine à la bouche, pour former une sorte d'écho qui s'appelle *chant*. C'est l'effort de retenir et de régler la respiration qui fatigue tant dans le chant, comparativement à la parole et au discours. »

« Le chant, dit-il ailleurs, est un discours qui doit avoir un sujet auquel se rapporte toute la composition. » C'est pour cela qu'il faut que le poète, par son invention et par la situation de ses personnages, fournisse au compositeur un bon sujet pour son discours musical. Il me paraît que M. Bellini, parmi les compositeurs d'aujourd'hui, est celui qui entend le mieux cette philosophie de l'art. Je ne parle pas de Rossini, puisqu'il n'écrit plus.

« Quoique l'ouïe, ajoute notre auteur, soit le juge naturel de la musique, souvent il nous trahit et nous fait trouver du prix à des compositions méprisables. Le but de la musique n'est pas seulement de faire plaisir à l'ouïe, mais de réveiller les affections de l'âme; par conséquent, si elle ne vous agite pas, elle manque son but, elle est musique d'un mauvais goût.

» Les différens caractères nationaux proviennent des climats; les circonstances accidentelles, avec l'influence du climat, produisent telle ou telle forme de gouvernement, et ce gouvernement, ainsi institué, au moyen de l'éducation, *modifie* les dispositions naturelles. » Les phrénologistes ne parlent pas autrement.

« Le langage est la manifestation la plus naturelle des pensées et des penchans, et, par conséquent, du caractère national. La musique étant une imitation du langage, il s'ensuit que les peuples qui ont un langage plus musical, auront une meilleure musique... Aucun musicien ne pourra faire une modulation sur ce mot allemand *melvischstapp*, et le mot italien *cuore* se prête à toutes sortes d'expressions. Sans hyperbole, l'on peut dire que l'Italien chante quand il parle. » Notre révérend père Eximeno dit, qu'entendre une dame romaine en colère vaut un chant de théâtre.

« La parole, continue-t-il, ne suffit pas à l'Italien pour exprimer la passion qui le fait parler, il emploie les mouvemens des mains, des yeux et de tout le corps; et ces mouvemens, ces gestes, provenant naturellement de la passion et étant faits sans réflexion, sont très beaux et très propres à la pantomime, dans laquelle les Italiens, déjà du temps des Césars, l'emportaient sur toutes les nations. » Engel, célèbre auteur prussien, qui a écrit le meilleur traité sur la mimique que nous ayons, et Gall, dans le chapitre où il parle de cette faculté, ont dit la même chose. Le langage des gestes est la seule langue universelle possible, que non seulement les hommes des différens pays savent comprendre, mais que les animaux aussi, sans aucune instruction préalable, entendent parfaitement.

» La langue française, poursuit Eximeno, est la meilleure de l'Europe pour écrire avec précision, clarté et bonne grâce, et c'est pour cela que les Français ont la même démangeaison d'écrire que les Italiens de parler. La langue française manque de propriétés musicales, lesquelles sont la source véritable de la musique. »

« Charles Quint, qui parlait les différentes langues de l'Europe, disait qu'il aurait voulu toujours parler avec Dieu en espagnol, avec un ami en français, avec une maîtresse en italien, avec les oiseaux en anglais, avec les chevaux en allemand. »

Eximeno traite, dans le commencement de son ouvrage, la question des mathématiques, et examine si elles sont nécessaires pour faire

de bonnes compositions musicales. Euler suppose que la suavité des sons est divisible par degrés, et calcule les effets de la musique d'après cette fausse supposition. Tartini a écrit un mauvais traité sur la musique pour avoir voulu associer les mathématiques à la musique. Rousseau et d'Alembert ont également considéré la musique en rapport avec les mathématiques. Notre auteur soutient avec raison que la musique n'a aucun rapport avec les mathématiques. Il dit, qu'apprendre à délecter l'ouïe par les proportions des cordes, est la même chose qu'apprendre à convaincre l'intelligence par le nombre des paroles, que vouloir assaisonner les mets par les règles de la géométrie.

(3) Les phrénologistes qui appellent l'organe de la *musique* organe de la *mélodie*, se servent d'une dénomination erronée et se trompent. M. Reicha, dans son traité de la mélodie, dit avec justesse que le grand édifice de la musique repose sur deux colonnes de même grandeur et d'une égale importance: *la mélodie et l'harmonie*; et ensuite il dit encore: « L'harmonie et la véritable mélodie sont sous tant de rapports si différentes l'une de l'autre qu'à peine on en peut faire une autre comparaison, si ce n'est que l'une et l'autre se forment et se composent de sons, condition primitive et indispensable pour tout ce qui existe dans l'art de la musique. »

Ceux des phrénologistes qui croient que la musique est le résultat indispensable de l'activité combinée de l'organe du rapport des sons et de celui du temps se trompent encore: le plain-chant, dans son origine, n'avait ni mesure ni rhythme. Les récitatifs obligés des Italiens, dit le même Reicha, tiennent à peu près le milieu entre la mélodie et la déclamation musicale ou le récitatif simple. Mais ces phrases ne sont ni *mesurées* ni *rhythmées*. Cependant elles font beaucoup d'effet.

Du reste, tout se passe *dans le temps*, comme disent les Kantistes, ou dans *l'espace*. Nous mangeons, nous marchons et nous travaillons *dans le temps*, sans que ces opérations aient aucun rapport avec la musique; et nous ne disons pas non plus qu'elles sont le résultat de l'action de certains muscles combinée avec l'activité de l'organe du temps. Dans le discours ordinaire nous faisons des pauses, des suspensions entre nos paroles pour en nuancer le débit, et nous nous arrêtons à la suite d'un mot sur lequel nous voulons fixer l'attention, sans que pour cela nos discours ordinaires soient de la musique. Il y a cependant dans le discours des *sons* et du *temps*; mais cela ne suffit pas pour faire de la musique: il faut que les sons soient agréables et disposés d'après certaines lois qui existent en nature, et que ceux seulement qui ont une organisation musicale peuvent saisir et comprendre. Gall avait donc raison d'appeler *sens du rapport des sons* la faculté qui est la base de la mélodie, de l'harmonie et des récitatifs obligés, et *organe de la musique* la partie cérébrale qui exerce cette faculté. L'organe du temps sera donc regardé par nous simplement comme le premier organe auxiliaire de celui de la musique.

(4) Je pense que l'organe des arts ou de la mécanique donne à l'instrumentiste l'aptitude à bien comprendre le mécanisme de son instrument; mais cela ne suffit pas à lui donner de l'adresse et de

l'agilité à s'en servir. Les physiologistes connaissent les recherches et les expériences faites par le professeur Rolando et M. Flourens, sur la moelle allongée et le cervelet, desquelles il résulterait que ces parties sont destinées à régulariser les mouvemens volontaires. Il y a plus de dix ans que, chez Gall, M. Fodera et moi, nous avons répété ces expériences sans obtenir les mêmes résultats (*voy.* Gall, tom. III, pag. 392 et suiv., édit. in-8°.). La conclusion de nos expériences a été que les lésions du cervelet ne dérangent aucunement les mouvemens volontaires, mais que les lésions de la moelle allongée produisent des mouvemens irréguliers, la paralysie, etc. Les faisceaux nerveux qui remontent de la moelle épinière et s'entrecroisent avant de passer sous la grande commissure du cervelet, vont nécessairement s'épanouir dans les circonvolutions cérébrales. S'il devait y avoir un organe du mouvement volontaire, ce serait là où vont finir ces fibres et dans leur plus ou moins grand développement qu'il faudrait chercher l'explication de l'étonnante agilité de certains instrumentistes; mais la volonté et le mouvement volontaire ne peuvent pas avoir d'organes propres et ne sont que le résultat de l'action combinée de tous les organes du cerveau, ou bien de l'activité actuellement prédominante de quelque organe en particulier. Il faut donc rechercher cette facilité ou agilité des mouvemens volontaires, non pas dans le cerveau, mais dans les dispositions organiques particulières des faisceaux nerveux de la moelle épinière et des différentes branches nerveuses qui en dérivent, et qui se répandent dans tous les muscles.

5) Il y a des artistes musiciens qui sont en quelque sorte dispensés d'avoir le talent de la musique. ce sont ceux qui sont chargés dans un orchestre ou dans une musique militaire des instrumens à percussion, comme de la grosse caisse, du tambour, du triangle, du chapeau chinois, des cymbales, etc. Ces instrumens entrent dans les compositions musicales plutôt pour marquer énergiquement la mesure, le rythme, que pour ajouter à la mélodie ou à l'harmonie, vu que les sons de ces instrumens sont *indéterminés*. Ils augmentent la masse des sons, et en cela leur effet est musical; mais il me paraît qu'ils produisent en nous, indépendamment des sensations musicales, un autre effet, effet tout-à-fait physique ou mécanique: ils excitent une sorte de frémissement dans nos membres; nos muscles, par les vibrations de ces instrumens, sont disposés à une sorte de contraction et de mouvement; et chacun alors, instinctivement, marque la mesure avec ses jambes, ses bras, ou sa tête. Ainsi, les instrumens à percussion aident puissamment la musique à réveiller en nous les sentimens du courage, de la terreur, du desespoir ou de la joie, et en général les affections qui sont suivies de réaction et de mouvement. J'explique comme cela l'effet des trompettes, des tambours et des musiques militaires, dans un combat ou dans une fête publique; et l'effet dont je parle est tellement physique, qu'il se produit même sur les animaux insensibles à la musique.

(6) J'ai su seulement après la lecture de mon discours que M. Paër, dans sa jeunesse, a joué, comme acteur, avec beaucoup de succès, sur le théâ-

être privé de la Cour, à Vienne, où des princes et des princesses remplissaient différens rôles avec lui. Ceci prouve que chez lui l'organe de la mimique montra son activité quand les circonstances furent favorables à sa manifestation. C'est ce qui arrive toujours : la nature crée une *organisation;* les *circonstances* viennent ensuite favoriser ou paralyser l'activité de ses facultés primitives.

(7) Entendons nous bien sur la valeur des mots *imitation* et *expression* en musique. L'école allemande croit qu'avec la musique on peut imiter tout ce qu'il y a de bruyant en dehors de l'homme, une bataille, un orage, etc. Cette imitation n'est pas possible : les mêmes sons que ceux que vous croyez destinés à imiter une bataille, expriment aussi bien une tempête, un tremblement de terre ou autre chose d'analogue. Essayez de changer seulement les mots, et laissez la même musique, si c'est dans un opéra, et votre esprit y trouvera l'imitation de choses bien différentes. La preuve qu'une musique imitative, prise dans ce sens n'existe pas, c'est que l'on a bien soin de mettre en bas de la musique prétendue imitative et arrangée pour le piano, des paroles explicatives, telles que celles-ci : *cris des soldats blessés*, *retraite des Autrichiens*, *charge de cavalerie*, etc., sans quoi cette prétendue imitation serait inintelligible. Ceci me fait le même effet que ces portraits où le peintre, de peur que l'on ne reconnaisse pas le personnage, a soin de placer dans ses mains une lettre dont l'adresse est parfaitement lisible.

Si l'imitation musicale, ainsi entendue, n'est pas une chose vraie, il n'en est pas de même de la musique expressive. En effet, si nous voulons exprimer les émotions, les passions de notre âme, les affections des organes de notre cerveau, nous le pouvons, et le musicien, avec des sons bien choisis et bien coordonnés, réveillera dans tous les hommes bien organisés les mêmes affections, émotions ou passions qui l'ont inspiré. C'est pour cela qu'il ne faudrait pas confondre les mots, et que l'on doit appeler la musique ayant ces qualités, musique *expressive*, plutôt que musique *imitative*. Nous osons trancher ainsi cette question, appuyés que nous sommes de l'autorité de juges bien compétens sur cette matière.

RÉPONSE

A UNE ATTAQUE DE LA GAZETTE MÉDICALE CONTRE LA PHRÉNOLOGIE,

AU SUJET D'UNE IDIOTE MUSICIENNE;

Par M. le Docteur FOSSATI.

Au moment de mettre sous presse cet écrit (9 janvier 1835), nous trouvons dans la *Gazette Médicale* une observation de M. Leuret, d'un cas de sentiment musical très développé chez une idiote.

Il est question d'une femme de soixante ans, entrée depuis son jeune âge dans la division des aliénés de la Salpétrière, idiote à tel point qu'elle a toujours été incapable d'apprendre à s'habiller, à travailler, ou même à *parler*. Quand elle veut exprimer quelque chose, elle fait entendre une sorte de grognement ou un cri rauque, et néanmoins elle chante, selon M. Leuret, et sa capacité pour la musique est portée à un *très haut degré*. « Eh bien, ajoute-t-il, chez cette femme l'organe de la musique manque, et sa tête moulée et placée dans la collection de M. Esquirol, sera là, *tête de femme idiote et muette*, donnant un démenti perpétuel à la doctrine de Gall. Ce n'est, au reste, continue-t-il, qu'un des mille démentis donnés par l'observation à la phrénologie. Les faits abondent qui démontrent jusqu'à la dernière évidence que cette prétendue doctrine est une véritable mystification. »

Je me suis rendu à la Salpétrière et j'ai trouvé, en M. Mitivié, la plus bienveillante complaisance pour seconder mes recherches sur cette femme.

Voici ce que j'ai trouvé. La forme générale de sa tête

n'est pas mauvaise. Son idiotie ne tient pas à un défaut de développement des parties cérébrales; elle doit dépendre d'une maladie du cerveau, c'est-à-dire, d'une altération quelconque survenue dans la texture des fibres cérébrales. Le signe extérieur de l'organe de la musique manque; mais celui de l'organe du temps est bien prononcé.

Quant à son très haut degré de talent musical, il se réduit à répéter, en grognant, les cantilènes qu'elle vient d'entendre, et en marquant la mesure ou le rhythme avec des mouvemens de la tête et de tout le corps. Elle ne sait rien retenir d'un jour à l'autre; donc pas de mémoire pour la musique : elle *grogne* et ne chante pas; donc pas de sons harmonieux. Si, comme le dit M. Leuret, elle ne répétait plus ce qu'elle entendait, lorsque M. Listz touchait du piano, c'est probablement que M. Listz aura exécuté une musique d'un rhythme difficile et compliqué, qu'elle n'aura pas pu saisir. Il faut être bien accommodant en fait de musique, ou avoir une très grande démangeaison de trouver la phrénologie en défaut, pour juger que le talent musical de cette femme est porté à un très haut degré. Mmes. Grisi et Damoreau, MM. Rubini et Nourrit, nous n'aurons plus maintenant d'épithètes pour vous! Tout ce que l'on peut dire sur cette femme, c'est que dans son idiotisme, la faculté de la musique, et spécialement celle du temps, sont restées intactes.

Ce cas, comme l'on peut voir, ne présente pas une question de *phrénologie*, mais simplement une question de *cranioscopie*; et il ne nous donne pas non plus une question *physiologique*, mais plutôt une question *pathologique*. Or, nous avons toujours dit et répété que la cranioscopie ne portait pas ses jugemens sur les cas pathologiques. Du reste, une femme qui est restée dans l'idiotisme jusqu'à l'âge de soixante ans, n'a pas eu certainement son cerveau dans l'état normal. Si donc, dans l'altération générale des fibres cérébrales, les organes de la musique et du temps sont restés intacts, il n'y a rien d'étonnant que les facultés qui en dépendent se soient accidentellement réveillées à un faible degré. L'organe, comme chacun sait, est une partie du cerveau, et il a pu très bien se développer dans la cavité

du crâne aux dépens des organes voisins, qui ont dû s'atrophier par suite de l'idiotie ancienne de cette femme, sans qu'il ait eu besoin, pour acquérir du développement, de se dilater vers le crâne. Je le répète, c'est un cas pathologique, qui ne prouve rien contre l'organologie.

Ne devrions-nous pas, au contraire, nous féliciter dans cette circonstance d'avoir trouvé une nouvelle preuve de la pluralité des organes du cerveau? Nos adversaires ne sont-ils pas contraints, par ce fait, de reconnaître malgré eux les principes fondamentaux de la phrénologie? Dans le cas que nous avons rapporté, il faut nécessairement admettre que, dans l'idiotie générale, une seule faculté peut se conserver intacte. Il faut aussi reconnaître qu'il doit y avoir un organe cérébral pour la musique, puisque cette seule faculté subsiste. Mais tout ceci, c'est de la phrénologie. En effet, si c'était l'âme sans l'aide du cerveau, ou bien si c'était le cerveau en masse qui exerçât la faculté musicale, on ne pourrait pas expliquer pourquoi cette femme, avec son âme et son cerveau tels qu'elle les a, n'est pas en même temps musicienne, mathématicienne, poète, peintre, philologue, etc.

M. Leuret, et les journalistes qui ont mis tant d'empressement à publier le fait qu'il a rapporté, n'admettent certainement dans les sciences que le vrai, et ne recherchent que le vrai; sans doute ils sont sans prévention, et sans esprit de parti, comme doit être un ami de la vérité! Eh bien! j'espère qu'ils me sauront gré de leur apprendre que le même jour où j'ai visité à la Salpétrière la femme idiote dont nous avons parlé, j'ai aussi observé deux autres femmes, non pas idiotes, mais monomaniaques, que M. Mitivié m'a présentées: l'une se croit la femme de l'empereur Napoléon, et l'autre croit avoir fait plusieurs enfans, en avoir fait de doubles, et ne s'occupe que de poupées et d'enfans. La première a l'organe de la hauteur ou de l'orgueil, l'autre l'organe de la philogéniture énormement développés. Il est bien étonnant que M. Leuret n'ait pas encore remarqué l'organisation de ces femmes, qui présentent deux cas si intéressans de cranioscopie, si favorables à la phrénologie. Je suis persuadé qu'il les fera mouler pour les placer dans la collec-

tion de M. Esquirol, et qu'il écrira : *femme avec monomanie de l'orgueil; femme avec monomanie de la philogéniture, donnant un démenti à la phrénologie, et prouvant qu'elle n'est qu'une mystification.*

(Article extrait du Journal de *la Société phrénologique de Paris.*— Janvier 1835.)

IMPRIMERIE DE PIHAN DELAFOREST (MORINVAL),
RUE DES BONS-ENFANS, N°. 34.